

Anna C.G. Fleurkens and Lucretia G. Korpel, eds. Hilversum: Verloren, 1995.
isbn 90-6550-523. 93-102

DANS DER MUZEN

DE RELATIE TUSSEN DE KUNSTEN GETHEMATISEERD

STUDIES OVER DE KUNSTEN

Het zusterschap van schilderkunst en literatuur in het Spanje van de zeventiende eeuw: een schone schijn?

HARM DEN BOER

Een cultuur van het beeld

De Spaanse barok leent zich bij uitstek voor een reflectie op de dans der muzen: zelden werden de relaties tussen de kunsten zo gecultiveerd en aan de orde gesteld als toen. De cultuur tijdens de absolute monarchie van de *Austrias menores* (Filips III, Filips IV en Karel II, dat wil zeggen: de Habsburgse vorsten ná de 'grote' Karel en Filips II) heeft mij aangespoord tot nader onderzoek naar de aard van de verhouding tussen *pictura* en *poesis* in het Spanje van de 17e eeuw. Daarbij is me opgevallen dat waar schrijvers en schilders beide kunsten graag in één adem noemen, een fundamentele ongelijkheid te ontwaren is. Deze ongelijkheid blijkt niet zozeer gelegen in de verschillende aard van de beide media, maar meer in de beoordeling van de voor beide kunsten nodige verbeelding. De sterke beeld-gerichtheid van de Spaanse 17e eeuw brengt grotere beperkingen met zich mee voor de expressieve mogelijkheden van de schilderkunst dan voor die van de literatuur.

Dat de Spaanse barok een periode van het beeld was, kan nauwelijks betwist worden. De schilderkunst beleefde een grote bloei met meesters als El Greco (1541-1616), Ribera (c. 1590-1652), Zurbarán (1598-1664), Velázquez (1599-1660), Cano (1601-1667) en Murillo (1618-1682). Het Spaanse toneel had een succesformule ontwikkeld die overal in Europa navolging vond en waarvan een belangrijk ingrediënt het geraffineerde gebruik van decors en allerlei toneelmachines was.¹ En ook de pralzucht en luister aan het Habsburgse hof in een periode van economische en politieke neergang getuigen van een sterke nadruk op visuele uiterlijkheden.² Een treffend voorbeeld van het tot beeld maken van een idee is de ultieme geste van de Graaf van Villamediana. Deze liet zijn paleis waar hij zojuist de koning en koningin had ontvangen in lichterlaaie zetten, daarmee verbeeldend dat het de gunsten van de zon niet meer mocht ontvangen na verlicht te zijn geweest door de koningin, die de graaf meer aanbad dan de zon zelve (Praz 1964: 175).

Ook emblemen, deviezen, hiëroglifyen en raadsels waren zeer populair in de Spaanse barok (Sánchez 1977). De talrijke gedrukte embleemboeken die bewaard

1. Zie voor Nederland van Praag 1922.

2. Een recent voorbeeld is de roman van Eduardo Alonso, *Los jardines de Aranjuez*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

zijn gebleven, vormen slechts een zwakke afspiegeling van de verspreiding van bimediale kunstvormen. Deze kregen immers dikwijls vorm tijdens manifestaties van voorbijgaande aard, zoals processies, triomfbogen, fonteinen, katafalken en *autos de fe*.

Schrijvers gaven in hun werk ook voortdurend blijk van hun bewondering voor de schilderkunst. Zo schreef Calderón dat de schilderkunst 'de kunst der kunsten is die alle andere regeert' (Maravall 1975:186) en ook andere grote schrijvers lieten zich niet onbetuigd. Eén van de beste sonnetten van Góngora is gewijd aan El Greco (*Inscripción para el sepulcro de Domingo Greco*), Quevedo heeft een prachtig gedicht *Al pincel* ('Tot het penseel') geschreven en Lope de Vega prijst schilders en hun kunst voortdurend in zijn gedichten, novelles en toneelwerken. Schrijvers gebruiken bovendien veelvuldig picturale metaforen: de schepping is een 'schilderij', God de 'schilder', dichters 'schilders van het gehoor' enzovoort.

Functie van de visuele cultuur

Men kan zich afvragen waarom het visuele element in de Spaanse barokcultuur zo op de voorgrond treedt. Een mogelijke verklaring is dat deze kunstvormen goed de religieuze en/of monarchaal-aristocratische belangen dient. J.A. Maravall ziet de cultuur van de Spaanse 17e eeuw als een voortdurend bespelen van het gemoed dat erop gericht is om de traditionele machthebbers hun greep op de veranderende pre-industriële samenleving te laten behouden. Hij spreekt over kunst die 'zich opdringt aan de verwonderde toeschouwer en hem buiten zichzelf brengt, zodat hij vergeet te twijfelen en te vragen' (Maravall 1975:298), over 'liefdevolle bedriegerijen', die aangewend worden om het volk te 'onderrichten en het te verplichten tot wat het moet doen' (Maravall 1975:223).

Hoewel deze opvatting de gecompliceerde werkelijkheid misschien sterk vereenvoudigt, vast staat dat vanaf het eind van de 16e eeuw in poëtische verhandelingen het bekende paar *docere-delectare* steeds nadrukkelijker vergezeld gaat van *movere*. De laatste term gaat zelfs overheersen en verandert dan ook de aard van het *docere*: het gaat in de kunst niet meer om een intellectuele maar om een emotionele onderwijzing.

Het veelvuldige en nadrukkelijke gebruik van visuele media in de Spaanse 17e eeuw kan hierbij een duidelijke functie hebben gehad, want niets, zo redeneert men, beroert zozeer als dat wat door de ogen wordt waargenomen. Waren de ogen in de 16e eeuw nog verheven tot het edelste zintuig, tot 'spiegels van de ziel', in de 17e eeuw worden zij typerend genoeg de 'deuren van de ziel' genoemd.

In zijn verhandeling over de schilderkunst raadt Francisco Pacheco de schilder aan dat diens

tekeningen de gemoederen beroeren. Al naar gelang de aard van de geschiedenis die verbeeld

wordt, moeten tekeningen onrust, blijdschap, medelijden of verachting teweegbrengen. Als een schilder daar niet in slaagt, moet hij beseffen dat hij niets gedaan heeft (Pacheco 1956: dl.2, p.146).

Maar deze eis geldt niet alleen de schilders; hij geldt ook voor dichters. Zo bewondert Vicente Carducho in zijn *Diálogos de la pintura* (1633) het werk van de schrijver Lope de Vega in picturale termen: de schrijver schildert en verbeeldt erg goed en zijn schildering heeft zo'n uitwerking op de zielen (!) van zijn lezers, dat zelfs de meest versteende onder hen tot tranen bewogen wordt (geciteerd in Maravall 1975:170). De dichter Calderón hechtte eveneens veel waarde aan beeldende middelen, zoals ook blijkt uit zijn religieuze toneelspelen. Daarover heeft hij opgemerkt dat juist het eeuwige onbevattelijk is en in het tijdelijke op één of andere manier zichtbaar moet worden gemaakt. Het zou onvoldoende zijn wanneer alleen het verstand het zou kunnen vatten (Maravall 1975:499).³

Ook in rhetoricahandboeken en preken uit de 17e eeuw vinden we, in theorie en praktijk, de opvatting terug dat het visuele aspect belangrijk is in de communicatie. We vinden er tal van middelen waarmee je 'tot de ogen kunt preken', opmerkingen dat het woord moet 'schilderen', zich 'aanwezig maken', een '*tableau vivant*' zijn (Ledda 1989:130-1). Deze opvattingen kunnen in verband gebracht worden met de *Spirituele oefeningen* van Ignatius van Loyola, waarin alle zintuigen worden ingeschakeld om religieuze taferelen op te roepen die kunnen wedijveren met de wereldse spektakels en zo een staat van religieuze overgave teweeg kunnen brengen.

Toch lijkt het er in de 17e eeuw soms op dat de techniek van het overbrengen van het beeld belangrijker gevonden wordt dan het effect dat ermee beoogd wordt en bijna een doel op zichzelf wordt. Zo bedient men zich op de kansel niet alleen van de twee traditioneel belangrijkste middelen van de rhetorica om beelden op te wekken, te weten de *prosopopeia* (*descriptio*) en *hipotiposis* (*evidentia*), maar maakt men ook regelmatig gebruik van doodshoofden, crucifixen, doornenkronen en dergelijke attributen. Ook de ruimte waar gepreekt wordt, wordt 'aangekleed': men denke aan de barokke kansel, de schilderijen of tableaus die opgehangen worden in de kerk, soms voor één enkele gelegenheid (Ledda 1989:135-6).

Poëtische reflecties op schilderkunst en literatuur

In de opvatting dat het woord moet schilderen klinkt het voortdurend herhaalde *ut pictura poesis* van Horatius door. Deze uitspraak is sinds de renaissance vaak opgevat als een gelijkschakeling zonder meer tussen beide kunsten. Op het oog lijken de uitspraken in verschillende poëtische teksten van de Spaanse barok, die overigens nauwelijks van elkaar verschillen en van weinig originaliteit getuigen,

3. Voor de aanwezigheid en het belang van de schilderkunst in het werk van Calderón, zie Damiani 1988:137-50.

eveneens de dichtkunst en de schilderkunst gelijk te stellen. Wanneer men echter het theoretisch kader waarin de diverse uitspraken gedaan worden bij de lezing betreft, blijkt men vaak heel verschillende mogelijkheden aan beide kunsten toe te kennen.

Ik zal beginnen met uitspraken van Alonso López Pinciano (geboren c. 1545), schrijver van *La filosofía poética* (1596), de belangrijkste poëtische verhandeling die we kennen uit de Spaanse Gouden Eeuw. 'Fadrique', een van de drie deelnemers aan de dialogen waarin *La filosofía poética* is vervat, brengt Plato ter sprake en verwoordt diens mening dat poëzie de gemoederen van de mensen opstoot, dat zij een bedriegster en leugenaarster is die drie graden van de waarheid afstaat en daarom verbannen zou moeten worden uit zijn 'Republiek'.⁴ Dit wordt door 'Hugo' bevestigd en uitgelegd met het voorbeeld van een bed, dat God als werkelijke maker kent, de timmerman als maker in de tweede graad en in de derde de schilder die het afbeeldt.⁵ De schilder staat dus drie graden van de waarheid af en 'de dichter [is] als de schilder is', want – en nu volgen de bekende uitspraken –: 'de schilderkunst is stille poëzie en de poëzie sprekende schilderkunst en schilders en dichters zijn altijd verenigd als broeders, als kunstenaars met een zelfde kunst'.⁶ Deze passage over de beide kunsten als gelijkwaardige nabootsers van de werkelijkheid (of waarheid), mondt vervolgens uit in de vraag waarom dichters door Plato dan wél verbannen worden uit zijn ideale staat en schilders niet. Het antwoord daarop is curieus: schilders bewegen de gemoederen van de mensen minder dan dichters dat doen. Daardoor richten dichters met hun verzinsels veel meer schade aan dan schilders: ze laten mensen zo lachen dat ze hun waardigheid verliezen of zo wenen dat hun hart verwond wordt. Het is deze excessiviteit die Plato verwerpt.

In het in de renaissance veel gevoerde debat over welk van de zintuigen het makkelijkst bewogen kan worden, lijkt bij Pinciano ogenschijnlijk het gehoor te winnen. Echter, wie de context van de discussie in ogenschouw neemt, zal al snel merken dat López Pinciano zich in zijn poëtica voornamelijk met de aristotelische kwestie van de natuurgetrouwheid bezighoudt en niet zozeer met de kracht van zintuiglijke indrukken. Poëzie is dan ook vooral schadelijker dan schilderkunst omdat zij minder aan de werkelijkheid gebonden is, terwijl de schilderkunst per definitie werkelijkheids- of waarheidsgetrouw is.

Luis Alfonso de Carvalho (1571-1635) sluit in zijn enkele jaren later gepubliceerde *El cisne de Apolo* ('De zwaan van Apollo', 1602) nauwer aan bij de literaire tijdgeest dan zijn voorganger Pinciano. Hij neemt langzamerhand afstand van aristotelische opvattingen waarin aan kunst een absoluut karakter toegekend wordt,

4. Plato, *Politeia*: X, 595-608. Zie voor een Nederlandse vertaling Plato, *Constitutie*. 'Politeia'. Vert. G. Koolschijn. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, ³1991:245-58.

5. Plato, *Politeia*: X, 596. Vert. G. Koolschijn. ³1991:246.

6. Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*. [Madrid, 1596]. Een moderne uitgave in 3 delen werd verzorgd door A. Carballo Picazo (Madrid, 1953). De belangrijkste delen van deze tekst zijn opgenomen in Porqueras Mayo 1986:163-200. Hier worden daaruit 169-70 geciteerd.

haar didactische-moraliserende waarde voorop gesteld wordt en de inhoud belangrijker gevonden dan de vorm.

In de dialogen van 'De zwaan van Apollo' vinden we de vergelijking van poëzie en schilderkunst ook weer ingebed in een discussie over het waarheidsgehalte van de kunsten. Sprekend over wat de stof van dichters moet zijn, waarachtige of verzonnen zaken, brengt het personage 'Carvalho' het onderscheid tussen geloofwaardige en ongeloofwaardige ficties ter sprake. De laatste presenteren dingen die niet gebeurd zijn op de manier waarop ze verteld worden of die volgens de natuurwetten niet zouden kunnen gebeuren. Dergelijke ficties, beweert 'Carvalho', zijn op hun beurt in twee soorten te verdelen. Enerzijds zijn er 'zichtbare' of 'stoffelijke' fabels, zoals die van Aesopus en de meeste van Ovidius; anderzijds verzensels die we 'intellectueel' of 'metafysisch' kunnen noemen, zoals de verpersoonlijking van de liefde, de hoogmoed, de nederigheid of andere deugden, van ondeugden of hartstochten die geen werkelijke personen zijn. Daarbij kan men denken aan personages als Cupido, Fortuin, Kans en oneindig veel andere verzensels van de Antieken.⁷ Het personage 'Hugo' tekent hierbij aan dat 'Hier [in Spanje] deze gewoonte beperkt blijft tot het verzinnen van een persoon voor een rivier, provincie of stad ... die ook door een goede schilder afgebeeld kunnen worden.' Dit is voor 'Carvalho' aanleiding op te merken dat volgens hem reeds Horatius deze vrijheid van fictie aan dichters én schilders toekent.⁸ Wat schilders en dichters verbindt is dus niet zozeer hun rol van nabootsers, maar meer hun rol van verbeelders. Nu stort een zekere 'Zoilo' zich in de discussie door zijn gesprekspartners te herinneren aan de reputatie van leugenaars die dichters hebben. Maar deze kwaadsprekende criticus trekt in de discussie uiteindelijk aan het kortste eind, want 'Carvalho' vervolgt het gesprek met een hartstochtelijke lofzang op de literaire verbeelding; over de verbeeldingskracht van schilders wordt verder met geen woord meer gerept.

De hartstocht van 'Carvalho' past in de levendige, vroeg 17e-eeuwse, discussie over de vrijheid van de dichter bij zijn stofkeuze. De in 1604 in Mexico gepubliceerde verhandeling van Bernardo de Balbuena geeft een vaak herhaalde kritiek tegen sommige vormen van poëzie weer:

Ook filosofen en heiligen vechten en strijden met het gewicht van hun gezag tegen dezelfde soort poëzie die ik verafschuw en afwijs, namelijk, de wellustige, schandelijke en oneerbare poëzie, die de vereiste ernst, eerlijkheid, hoogte en geest ontbeert, zoals Fray Luis de León het al heel goed zei: Poëzie is immers niet anders dan een sprekend schilderij en heel haar studie en volmaaktheid berusten op het nabootsen van de natuur. Dat is een zorg en aanwij-

7. Luis Alfonso de Carvalho, *El cisne de Apolo*. [Medina del Campo 1602]. Een moderne uitgave in 2 delen is verzorgd door A. Porqueras Mayo (Madrid, 1958). De belangrijkste ideeën uit dit werk zijn opgenomen in Porqueras Mayo 1986:215-48. Hier wordt daaruit p. 221-2 geciteerd.

8. Ontleend aan Horatius, *Ars poetica*. Vs. 9-10 in de vertaling van P.H. Schrijvers (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1980:27): "Maar schilders, dichters hadden altijd carte blanche?". Ik weet het en die vrijheid vraag en geef ik ook'.

zing die door sommigen van onze Castiliaanse dichters is veronachtzaamd, want ze schrijven klakkeloos over liefdeszaken en dezelfde weg waarlangs ze dachten de top van de welsprekendheid te bereiken heeft hen ver geleid van het vak van de goede dichters.⁹

Balbuena verduidelijkt ten overvloede dat het dichtersvak niet bestaat uit het maken van 'liefdescoupletten', maar uit ernstige, oprechte en wijze werken vol moraal en filosofie. Voor hem dus geen verbeelding, maar nabootsing. Jammer genoeg voor Balbuena was het tij niet meer te keren. Aansluitend bij de praktijk worden andere theoretici zich er steeds meer van bewust dat literatuur een autonome wereld vormt, die niet geregeerd moet worden door de wetten van de waarneembare werkelijkheid. De in 1651 gepubliceerde poëtische aantekeningen van Francisco de Trillo y Figueroa bij een loflied op de Markies van Montalbán gunnen schrijvers (en schilders!) de overwinning van de verbeelding:

Het genot en de harmonie van de nabootsing zijn zo groot, dat dingen die, als we ze in werkelijkheid hadden gezien, schrik en ontsteltenis zouden bezorgen, nagebootst een wonderbaarlijk genot en voldoening bij ons veroorzaken. De filosoof van de *Poética* geeft als voorbeeld voor dit argument de woestheid van een leeuw, die in werkelijkheid een enorme schrik zou zijn, maar geschilderd bewondering en genot verschaft. Zo ook een dode, die door middel van een schilderij of gedicht zeer aangenaam overkomt; wie zou niet van hem schrikken als hij hem werkelijk zag?¹⁰ Van schilderkunst en poëzie weten we dat ze gelijke macht hadden. In dat opzicht is de fictie de hoogste poëzie, en de fabel de ziel van het gedicht, want poëzie is niets anders. Onze grote Alfonso de Palencia ... zei al in zijn woordenboek [van 1490] met één woord wat vele anderen met veel woorden niet gelukt is: de dichter is een verzinner van verzen. En 'het vak van een dichter is schrijven over gebeurde zaken, door die op andere wijze voor te stellen, in figuren en met een schoon ornaat'.¹¹

Uit dit citaat blijkt dat Figueroa de eis dat poëzie natuurgetrouw moet zijn niet helemaal heeft laten vallen, maar zijn waardering voor 'figuren' en 'ornaat', voor zaken als metafoor, symbool en allegorie, maakt tevens duidelijk dat de dichter zijn slaafse functie van nabootser kwijt is. Hoezeer die zich daarmee heeft vrijgevochten blijkt wel uit *Agudeza y arte del ingenio* ('Spitsvondigheid en kunst van het vernuft', 1648) van Baltasar Gracián (1601-1658); deze verhandeling is immers een lofzang op de metafoor en allerlei andere vormen van verbale verbeeldingskracht.

Grenzen aan verbeelding in de schilderkunst

De vraag die in de zojuist genoemde verhandelingen veelal onbeantwoord blijft, is welke rol de schilderkunst in dit geheel krijgt toebedeeld. In hoeverre kan zij

9. B. de Balbuena, *Compendio apologético en alabanza de la poesía*. [Mexico 1604]. In: Porqueras Mayo 1986:285.

10. Aristoteles, *Poética*. Cap. 4:1448b, r. 9-12.

11. *Notas al panegírico del señor Marqués de Montalban*. [Granada 1651]. In: Porqueras Mayo 1989:331.

zich, net als de poëzie, losmaken van de 'waarheid' of 'werkelijkheid' en wat zijn de daaraan verbonden morele consequenties?

Eén aanwijzing voor een antwoord op die vraag is te vinden in de polemieken die Diego de Colmenares (1568-1651) voerde met de schrijver Lope de Vega (1562-1635). Onderwerp van deze literaire twist was de poëzie van Góngora (1561-1627), die door Lope wel bewonderd werd, maar door haar *obscuritas* een slecht voorbeeld bleek te zijn voor andere, minder begenadigde schrijvers. Colmenares, vurig verdediger van de extreme 'gongoristische' stijl, stelt in een brief Ovidius – in zijn ogen al te vulgair – tegenover de schilder Hieronymus Bosch:

Ware het maar zo, meneer Lope de Vega, dat veel beroemde gedichten van Spanje de diepgang hadden van die schilderijen, waarvan een geleerd geschiedschrijver uit onze tijd en van onze natie zegt dat mensen die weinig letten op wat ze zien ze de dwaasheden van Hieronymus Bosch noemen. ... En als dichtkunst en schilderkunst in veel met elkaar overeenkomen, dan geldt dat zeker voor hun ontheiliging wanneer ze vulgair zijn.¹²

Ik laat de waarde van deze uitspraak voor wat ze is; van belang is het antwoord van Lope op deze opmerking:

Ongelukkige Ovidius!, waar ben je terechtgekomen want je *Fasti*, *Tristia* en *Metamorphosen* worden op de lijst van de blinden gezet, en twee dozijn verzen van Hieronymus Bosch, ofschoon hij een excellente en onnavolgbare schilder was, twee dozijn verzen die men *Salios* kan noemen, waarover Antonius zegt 'saliorum carmina uix suis sacerdotibus intellecta',¹³ zijn de remedie van onze kunst en de ultieme polijsting van onze taal! (Vega 1969:1262).

Lope verdedigt Ovidius tegen de aantijgingen, maar terwijl hij dat doet noemt hij ook het schilderwerk van Hieronymus Bosch 'excellent' en 'onnavolgbaar'. En in het poëtische voorwoord van de 'Verzen van Tomé de Burguillos', het satirisch-burleske *alter ego* van Lope, zegt de dichter dat de lezer in het boek

de aard, het humeur en de conditie van zijn bezitter zal herkennen, en op veel plaatsen het reliëf van zijn kennis tussen de schaduwen van zijn grappen, zoals Bosch met bespottelijke en onvolmaakte figuren de diepzinnige moraliteiten van zijn geroemde schilderijen verborg (Vega 1969:1334).

Terloops ter sprake gekomen en eigenlijk buiten het kader van een werkelijk vergelijk tussen beide kunsten komen we hier een opvatting over schilderkunst tegen die voor mijn betoog van belang is. Ook blijkt er een schilder te zijn die door schrijvers vaker genoemd wordt, en volgens mij niet zonder reden. Van belang daarbij lijkt me dat de allegorische schilderijen van Bosch door Lope de Vega worden bewonderd, maar dat de schilder door hem tegelijkertijd 'onnavolgbaar' wordt genoemd.

En wat vinden de schilders zelf? We weten dat velen van hen een sterke belang-

12. D. Colmenares, *Respuesta a la carta antecedente por sus mismos puntos*. [1624]. In: Porqueras Mayo 1989:116-7.

13. Vert.: 'Liederen van Salische priesters [die t.t.v. Cicero al niet meer begrepen werden] die ternauwernood door de eigen priesters begrepen worden'. Lope de Vega bedoelt Quintilianus, *Institutio Oratoria*, Lib. I, cap. 6, par. 40. Ik heb voorts nog geen verklaring voor de toeschrijving aan Antonius.

stelling toonden voor het werk van schrijvers; in academies hadden de schilders en dichters de kans elkaar te ontmoeten en wederzijds te stimuleren. Desondanks is het de kunsthistoricus Julián Gállego terecht opgevallen dat de grote populariteit van klassieke mythologie zoals die te vinden is in de literatuur, nauwelijks blijkt uit de schilderkunst van dezelfde periode (Gállego 1972:49). Grote Spaanse schilders van de 16e en 17e eeuw hebben zich vrijwel niet met mythologische schilderijen ingelaten. Dit heeft stellig niet te maken met esthetische voorkeuren maar veeleer met de rol van de kerk, die zich hevig verzette tegen het afbeelden van naakt of de heidense godenwereld. In feite waren het alleen het koningshuis en de hoge aristocratie die het aandurfdde heidense voorstellingen te tonen; koopkrachtige maar minder machtige lieden waren in het heersende religieuze en ideologische klimaat te bang om andere dan devote schilderijen in hun huizen te hangen (Gállego 1972:69-79; zie ook Pérez 1992:29-42). Naast de al genoemde beperkingen met betrekking tot profane voorstellingen, bestonden er ook gedetailleerde iconografische voorschriften waaraan religieuze schilderijen moesten voldoen. Het waren de opdrachtgevers zoals kloosters, religieuze orden en kerken, die bepaalden wat er geschilderd moest worden en in belangrijke mate ook op welke manier (Brown 1978, Pérez 1992:29-42).

In een dergelijk klimaat, andere middelen van picturale expressie als kleur, penseelstreek en perspectief buiten beschouwing gelaten, wordt de allegorie de redding voor de schilder. Allegorie betekent de vrijheid van de ambiguïteit. Aan wat op het eerste gezicht af te keuren is, kan immers een diepere betekenis toegekend worden door de oplettende toeschouwer.

Toch was deze uitweg weinig ruimte beschoren in het Spanje van de barok. Een frappante bevestiging hiervan is te vinden in een uitspraak wederom over Hieronymus Bosch, de allegorische schilder bij uitstek, die in Spanje grote bewondering genoot. Felipe de Guevara wijst er in een verhandeling over de schilderkunst (*Comentarios de la pintura*, 1650[?]) op dat diens stijl geen navolging verdient:

Aangezien we op Hieronymus Bosch zijn gestuit, is het goed om het volk en anderen die erger zijn dan het volk uit hun waan te halen, omtrent een vergissing die ze over zijn schilderijen hebben gevormd, namelijk dat welke monstrositeit dan ook, alles wat ze zien dat buiten de orde van de natuur is, direkt aan Hieronymus Bosch wordt toegeschreven, waarbij ze hem bedenker van monsters en spoken maken. Ik ontken niet dat hij zaken een vreemd aanzien gaf, maar dat was alleen voor een doel, namelijk handelend over de hel, in welke materie hij bij het uitbeelden van duivels zich composities van wonderbaarlijke dingen voorstelde. Wat nu Bosch met behoedzaamheid en *decorum* deed, wordt door anderen zonder enig verstand en oordeel nagevolgd ... Zo zijn er al oneindig veel schilderijen van dit genre, valselyk ondertekend met de naam van Hieronymus Bosch. ... Eén ding durf ik te beweren van Bosch, hij schilderde nooit iets buitennatuurlijks, tenzij hij het had over zaken van hel of vagevuur, zoals ik zei (Guevara 1948:125-9).

Het moet de lezer duidelijk zijn: wie Hieronymus Bosch ziet als een schilder van het buitennatuurlijke, heeft het mis. Ook Bosch was getrouw aan de natuur;

slechts als hij niet-waarneembare zaken schilderde, gebruikte hij zijn verbeelding. En zo hoort het ook: goede schilderijen tonen de gewoonten en hartstochten van de mensen zoals ze zijn; ze beelden de werkelijkheid af. Guevara wijst om die reden ook het groteske in de schilderkunst af. In zijn redenering is dat genre, hoewel bestaande uit lijn en kleur, strikt genomen geen schilderkunst, omdat het geen nabootsing is van een 'natuurlijke' zaak, zoals die is of zou kunnen zijn. Het groteske bestaat immers uit zaken die er niet zijn en niet zouden kunnen zijn, aangezien het zo'n rijkdom aan monsters of onmogelijkheden bevat (Guevara 1948:154-62). Zulke schilderijen waren dan ook niet uitgevonden door de nobele Grieken, maar door de Romeinen, en wel in de periode van hun decadentie. Guevara veroordeelt tenslotte de mensen uit zijn tijd 'die liever maskers en monsters maken dan een goede tekening' (Guevara 1948:156).

Conclusie

Ofschoon poëzie en schilderkunst graag in één adem werden genoemd en als gelijk werden beschouwd, vrijwel altijd als nabootsers van de werkelijkheid, blijkt de schilderkunst in het Spanje van de 17e eeuw toch aan het kortste eind te trekken. Schilders verkeerden in een afhankelijker sociale positie en waren sterker onderworpen aan ideologische controle. Mythologische taferelen werden afgebeeld, maar sterk geallegoriseerd en in opdracht van een machtige enkeling. De fantasie van een Hieronymus Bosch werd bewonderd, maar verdiende geen navolging. Het is treffend dat het meesterwerk uit de Spaanse schilderkunst van de barok, *Las meninas* van Velázquez, een verdediging is van de positie en vrijheid van de schilder (Brown 1978).

Dichters en schrijvers kenden ook beperkingen in de vorm van censuur, maar toch werden aan hun verbeelding nauwelijks grenzen gesteld. Mythologische taferelen, het lichaam in al zijn hoedanigheden en groteske voorstellingen zijn alomte vinden in de Spaanse literatuur van de 17e eeuw.

Impliciet werden deze verschillen tussen de kunsten en de ideologische achtergrond ervan wel erkend door de theoretici. Het publiek werd immers via de ogen sneller bewogen, zodat een visuele voorstelling, zoals in een schilderij, goede kansen bood voor een sterkere manipulatie van het gemoed. Ook kon een goed bedrog visueel voorgesteld makkelijk als aannemelijk op de toeschouwer over komen. Vanuit haar *underdog*positie als manifeste bedriegster, kon de poëzie daarentegen een autonoom universum van de verbeelding scheppen en daarbij tal van beperkingen ontwijken. Daarom lijkt het me ook geen toeval dat, waar in verhandelingen over schilderkunst navolging van Hieronymus Bosch wordt afgeraden, schrijvers als Lope als hun voorbeeld de schilder kozen wiens handelsmerk zijn ongebreidelde fantasie was.

Bibliografie

- Brown 1978, J. Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*. Princeton: Princeton UP, 1978.
- Damiani 1988, B. Damiani, 'Los dramaturgos del Siglo de Oro frente a las artes visuales: prólogo para un estudio comparativo'. In: J.M. Ruano de Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John Varey*. Ottawa: Ottawa Hispanic Studies, 1988, p. 137-50.
- Gállego 1972, J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar, 1972.
- Guevara 1948, F. de Guevara, *Comentarios de la pintura*. Ed. R. Benet. Barcelona: Selecciones bibliófilas, 1948.
- Ledda 1989, G. Ledda, 'Predicar a los ojos'. In: *Edad de Oro* 8 (1989), p. 130-1.
- Maravall 1975, J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Pacheco 1956, Fr. Pacheco, *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas*. Ed. Sánchez Cantón. 2 dln. Madrid, 1956 [1596].
- Pérez Sánchez 1992, A.E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Porqueras Mayo 1986, A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Barcelona: Puvill, 1986.
- Porqueras Mayo 1989, A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*. Barcelona: Puvill, 1989.
- Van Praag 1922, J.A. van Praag, *La comedia espagnole aux Pays-Bas au XVIIe et au XVIIIe siècle*. Amsterdam: H.J. Paris, 1922.
- Praz ²1964, M. Praz, *Studies in seventeenth century imagery*. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, ²1964.
- Rengifo 1592, Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*. [Salamanca, 1592].
- Sánchez 1977, A. Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII)*. Madrid: S.G.E.L, 1977.
- Vega 1969, Lope de Vega, *Obras poéticas*. Ed. J.M. Blecua. Dl. I. Barcelona: Planeta, 1969.

Inhoud

Ten geleide		7
Jelle Koopmans	<i>Musique naturelle en musique artificielle</i> . Middel- eeuwse poëzie in de volkstaal in Frankrijk	11
Robert Zwijnenberg	De wetenschap der schilderkunst. – Leonardo da Vinci's <i>Paragone</i>	23
Caroline van Eck	<i>Institutio architectonica</i> : over de rol van de rhetorica in de architectuurtheorie van de renaissance	33
Ari Wesseling	Visies op het embleem in de zestiende eeuw	45
Johan Koppenol	Maatwerk: poëtiëk, metriëk en muziek bij Jan van Hout	57
Hessel Miedema	<i>Ut pictura poesis</i> bij Karel van Mander: een relatie op theoretisch niveau?	73
Jeroen Jansen	Verstandig spreken of zwijgende wijsheid? De 'zwijgzaamheid' tussen rhetorica en moraalfilosofie	81
Harm den Boer	Het zusterschap van schilderkunst en literatuur in het Spanje van de zeventiende eeuw: een schone schijn?	93
Jan Konst	<i>Een levende schoon-vertwighe schilderije</i> . De tragedie als historiestuk	103
Michiel Franken	Zeventiende-eeuwse kunsttheoretische opvattingen over het probleem van tijd in de schilderkunst	117
Els Strategier	Dichtkunst en muziek: een twee-eenheid in de achttiende eeuw	129
Luc G. Korpel	De schilders-metafoor in de vertaalreflectie en de veranderingen in het denken over de relatie tussen dichten, schilderen en vertalen in Nederland (1770-1820)	141
Marijke Jonker	Overwonnen theatraliteit. Delécluze over David	157
Sabine van Wesemael	Prousts <i>Recherche</i> en de verwantschap der kunsten: literatuur en schilderkunst, literatuur en muziek	171
G.J. van Bork	Dër Mouw en Wagner	187
George Vis	Kind tussen twee muzen: Simon Vestdijk over poëzie en muziek	195
Register		207